

# **El imaginario moderno de la arquitectura mexicana a través**

*de las imágenes y publicidad  
de la revista Arquitectura*

**Sabrina Baños Poo**

*Universidad Nacional Autónoma de México*

Resumen

En este trabajo se analizarán las imágenes que se utilizaron en la revista *Arquitectura* durante la primera década de su existencia, de 1938 a 1948, años en los que el arquitecto Vladimir Kaspé, de origen ruso nacionalizado mexicano, tuvo el encargo de ser jefe de redacción y corresponsal de la revista en Europa. Dentro de este periodo seleccioné como caso particular la publicidad que reutiliza imágenes de las obras del arquitecto José Villagrán García para promocionar el uso materiales de construcción.

La intención primordial es analizar las imágenes de la arquitectura en artículos de divulgación y en la publicidad, como objetos de construcción de identidad, memoria e historia de la arquitectura nacional.

Es interesante que al poner en contexto los artículos de la revista tienden a homogenizarse en un tono de propaganda, sobre todo cuando dichos artículos carecen de texto, lo cual provoca que la publicidad adquiera el papel de divulgación y viceversa, los artículos promueven la modernidad de la que hablan los anuncios publicitarios.

Abstract

*This investigation analyze the images that were used in the magazine *Arquitectura* during the first decade (1938-1948), the same years in which the architect Vladimir Kaspé of Russian origin, Mexican citizen was charged with being editor addition correspondent of the magazine in Europe. It is noteworthy that even within this period selected cases: reusing advertising images of the works of the architect Jose Villagran Garcia to promote the use of building materials.*

*The primary intent is to analyze the images of architecture, both in popular articles as in the publish form, as objects of identity construction, memory and history of domestic architecture. The magazine articles whose main characteristic is its predominant visual content, including them in context with the advertising tend to homogenize in a tone of propaganda, especially when the items have no texts, causing the gain publicity and outreach role vice versa, promoting items that speak modernity of advertisements.*



Los orígenes de la revista

La historiografía de la arquitectura mexicana de la primera mitad del siglo XX tiene pocos protagonistas. El inicio de la difusión de los textos de arquitectura se remonta al porfiriato con autores como el arquitecto Francisco Rodríguez, alias *Te-postecaconetzin Calquetzani* (Noelle, 2007:190), y los hermanos Nicolás y Federico Mariscal en su publicación *El Arte y la Ciencia*:

*Esta revista procuró poner al tanto a nuestros arquitectos, no sólo del movimiento de la arquitectura en el extranjero, sino de los concursos de arquitectura en nuestro país y aun de la reproducción de los edificios de mérito del México antiguo. Todo lo relativo a los grandes proyectos que me he referido, a los planes de estudios nuevos, hechos para la enseñanza de la arquitectura en nuestra Escuela de Bellas Artes, y a los arquitectos más distinguidos, se puede encontrar consignado en esa publicación. (Mariscal, 1949).*

Con la fundación de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos<sup>1</sup> en 1920 comenzó la publicación de la revista *Arquitecto*. En la década de los veinte los periódicos *Excelsior* y *El Universal*, incluyeron secciones de arquitectura, construcción, decoración y urbanismo. También es importante circunscribir en las fuentes para el estudio de la arquitectura las conferencias dictadas en congresos de esta época.

La revista *Arquitectura* entró en la escena de la historiografía de la arquitectura en 1938, cuando

1. El 18 de marzo de 1919 se constituye la Asociación de Arquitectos de México, que después modificó su nombre a Sociedad de Arquitectos Mexicanos (SAM). El 15 de abril de 1920 fue electo el arquitecto José Luis Cuevas como su primer presidente, fue quien desarrolló el proyecto del Programa Parcial de Desarrollo de La Alameda.

llegó a México Mario Pani, recién graduado arquitecto de la Escuela de Bellas Artes de París. Es sorprendente pensar que casi a su llegada comenzó la difícil tarea de mantener en pie un órgano de difusión. Probablemente este espíritu de divulgación vino en las maletas de viaje del joven arquitecto quien en París había tenido contacto no sólo con arquitectos cuyo nombre ya pesaba en ese momento, sino con la idea vanguardista de exhibir la arquitectura a través de medios impresos.

La doctora Louise Noelle habla de los posibles antecedentes históricos de la revista *Arquitectura*:

*A principios de la década de los treinta, tienen lugar dos importantes eventos que marcarán el desarrollo de la arquitectura mexicana: en 1932 la exposición de arquitectura "Modern Architecture. International Exhibition", en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y en 1933 las "Pláticas sobre arquitectura" organizadas por Carlos Obregón Santacilia, como Presidente de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos. El resultado de estos eventos se amplificó a través de la difusión de los conceptos e ideas que les dieron forma, tanto en el libro realizado por el conocido historiador y crítico Henry-Russell Hitchcock con el arquitecto Philip Johnson, *The International Style*, como en la publicación de las conferencias que compiló Alfonso Pallares, *Pláticas sobre arquitectura*. [...] Asimismo, es preciso recordar que el propio Mario Pani, había tenido contacto durante sus*

*épocas de estudiante en la Ciudad de la Luz, tanto con los veintinueve números de la citada revista publicados entre 1920 y 1925, como con el controvertido arquitecto suizo.* (Noelle, 2008:17).

Cabe mencionar que *L'Esprit Nouveau*<sup>2</sup> no era la única revista donde acontecía la crítica de la arquitectura en Europa, existieron otras y es importante resaltar que la historiografía de la arquitectura en los países centrales de ese continente dejó vastas e importantes producciones resultado de las escuelas de historia francesas. Un referente en el cual se pudo basar el arquitecto Pani para la formación de su revista fue *L'Architecture d'Aujourd'hui* a cargo de Marcel Eugène Cahen y André Bloc, debido al parecido con el formato, además de que algunos de los colaboradores de la francesa también participaron en la mexicana.<sup>3</sup>

*L'Architecture d'Aujourd'hui fue fundada en noviembre de 1930 por Marcel Eugène Cahen y André Bloc, con Pierre Vago como su primer editor a partir de 1931; este hecho corresponde temporalmente con la época de estudiante de Pani en París, por lo que es de suponer que también tuvo una clara influencia en su decisión de establecer una publicación periódica que reseñara la nueva arquitectura y señalara a sus principales actores. (Idem.).*

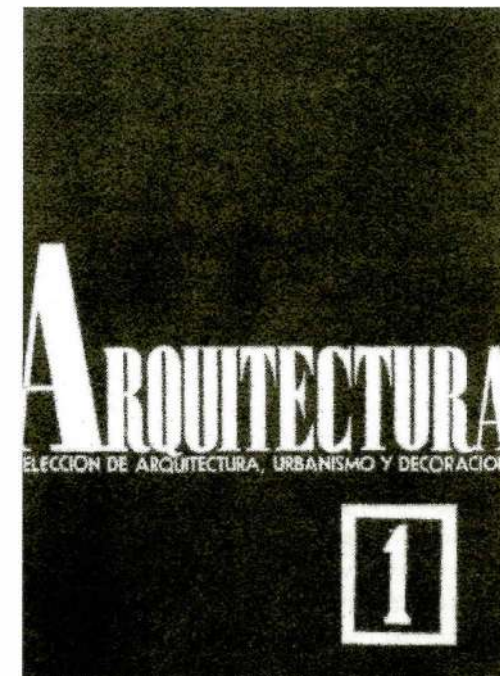
En las páginas de *Arquitectura* se encuentra registrado el quehacer arquitectónico de cuatro décadas entre 1938 y 1978 (se publicaron 119 números). El fundador y director de la revista fue Mario Pani, mientras que el ingeniero Arturo Pani (1879-1962), su padre, fungió como gerente durante más de setenta y cinco números. En cuanto a la publicación, el punto y principal motivo de difusión se concentró en:



**Figura 1.** Portada del primer número de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Francia, 1930.

*El extraordinario desarrollo que en los últimos tiempos han alcanzado las comunicaciones, empujando al mundo, ha acercado los pueblos los unos a los otros. [...] La habitación del hombre se uniformiza. [...] La arquitectura se internacionaliza. De ahí la idea de esta revista. Su fin es mostrar, con una visión lo más amplia posible, obras de todos los países, para que el último progreso, el resultado más reciente, esté al alcance de los que se interesan por la arquitectura. (Arquitectura, 1938:3).*

Este es el modo en el que Mario Pani presenta la revista, que hace eco y se muestra partícipe de la corriente internacionalista que no sólo se materializaba en las construcciones, sino que dejó huella



**Figura 2.** Portada del primer número de *Arquitectura*, México, 1938.

en medios impresos: "Desprendiéndose de toda doctrina exclusiva, de todo sectarismo, su tarea principal será la de selección; la de una selección rigurosa, para dar cabida dentro de sus estrechos límites sólo a la verdadera arquitectura" (*Idem.*). La selección de la arquitectura a la que se refiere Pani hoy nos puede dar una idea confusa, ¿cuál es la arquitectura verdadera? Sin embargo en la primera mitad del siglo XX en México era común y de fácil entendimiento hablar de arquitectura verdadera o, por lo menos, para la generación de alumnos del teórico de la arquitectura mexicana, el arquitecto José Villagrán García.

2. De acuerdo con Louise Noelle: "Por otra parte cabe advertir que se puede considerar a *L'Esprit Nouveau* como la revista proselitista por antonomasia, ya que su editor, el conocido arquitecto Le Corbusier, se apoyó en ella para difundir sus ideas vanguardistas a la vez que buscar adeptos y seguidores." (*Ibidem.*: 18).

3. En la revista participó August Perret quien fue maestro tanto de Mario Pani como de Vladimir Kaspé de origen ruso, compañero del arquitecto mexicano en París, quien vino a México en 1942 tras la entrada de los Nazis a Francia.



La publicidad

Las imágenes de la publicidad de las revistas circulan más que otras, y llegan a estar presentes en todos los medios gremiales pues las imágenes se repiten; además de que la arquitectura de vanguardia se presenta como medio y fin de la modernidad, también se presenta como comerciable. Barthes escribió: “La publicidad, incluso en sus formas más provocadoras, se ha convertido en un gesto integrado; ese gesto forma parte de nuestra relación cotidiana con el mundo” (Barthes, 2001:99). La publicidad de materiales constructivos se enfoca a resaltar las imágenes de los nuevos edificios para recalcar su modernidad, pero pocas veces podemos mirar el material publicitado. Sólo en ocasiones dicho material tiene una fama trascendental y un vínculo casi inseparable con la arquitectura moderna, como es el caso del concreto y del hierro.

La publicidad fue la promotora de las imágenes de la ciudad mexicana como binomio de una ciudad moderna. Muchas de estas imágenes están compuestas por fotografías de la arquitectura nacional. En este sentido, quien tuvo en sus manos la revista pudo visualizar los ideales, las proyecciones y las imágenes que revelan una construcción cultural arquitectónica.

Muchos de los anunciantes que fueron una constante en las páginas de la revista crearon imágenes icónicas y expresiones de la industrialización que caracterizó a la modernidad mexicana. La mayoría de las manifestaciones arquitectónicas de la época que se representan en la revista se configuraron en la historia de México como ejemplos de este periodo de gran industrialización, y corresponden a obras públicas que recurrieron al uso de materiales y tecnologías modernas como el concreto y el acero. Los

anuncios son reflejo de la cúspide de estas políticas de industrialización, como por ejemplo la publicidad de la abastecedora Calidra, los anuncios de los Cementos Tolteca (cuya fotografía es de Manuel Álvarez Bravo), y las imágenes publicitarias de la Fundidora Monterrey. El tema de la publicidad de materiales constructivos ha estado emparentado con la vanguardia de manera más cercana que con los propios protagonistas de la arquitectura. El mejor ejemplo es el caso de la revista *Tolteca* promovida por Sánchez Fogarty, quien recurrió al círculo de artistas de la vanguardia para promocionar el uso del cemento.

Para Roland Barthes existen tres modos diferentes en los que la publicidad manda sus mensajes:

1. El literal: es la frase bruta, sorda, reducida en cierto modo abstractamente. La imagen o la frase son coherentes y su unidad se puede nombrar.
2. El asociado: se compone de dos sentidos secundarios que asocia con el primer mensaje. El mensaje asociado se transmite a través de toda la imagen. Por otra parte es analógico; los elementos asociados no copian la cosa que han de significar sino que solamente la sugieren, descansa en asociaciones culturales fluidas.
3. El mensaje declarado: es la marca del producto mismo cuya mención es el fin mismo de la publicidad. El anuncio se vive de una manera lo bastante inmediata para que la excelencia del producto siempre pase por natural. (*ibidem.*, p. 100)

De acuerdo con esta clasificación, la revista gremial acude a los tres tipos de mensajes. Llama la atención que en algunas ocasiones las mismas imágenes de los artículos de difusión son las utilizadas en la publicidad, lo que quiere decir que al reciclar sus imágenes, ellos mismos producen su propio imaginario publicitario.



Figura 3.

Los objetos utilizados en la clasificación de Barthes que habla del sentido asociado son los que se anuncian, pero nunca aparecen en la imagen, aun cuando el objeto fotografiado (el cual en este caso es un edificio) se usa como recurso mnemotécnico de una modernidad aprobada e idealizada por la sociedad. Así, la imagen reafirma un ideal moderno en el imaginario del público de la revista. En el caso del anuncio de los elevadores importados, la imagen representa una fotografía del edificio “La Nacional” y no la de un elevador. Aquí vemos implícita la premisa “la función preside a la forma”: no importa el elevador, lo trascendente es mostrar al edificio moderno en funcionamiento. El uso del elevador queda sobrentendido, lo que es explícito es el edificio La Nacional, como escenario de la modernidad.

La publicidad también denota quién habita la arquitectura nacional, ya que en el interior de la revista no aparece la gente que la habita, y en general esa es la tendencia de las revistas de divulgación arquitectónica; dicho en otras palabras, la arquitectura sólo se habita en la publicidad, pues es quien la consume. El hecho de que tanto las revistas especializadas como los libros de historia de arquitectura sólo difundan imágenes de construcciones sin gente, implica que la representación de la arquitectura sólo ha estado enfocada a la representación espacial y la plástica de los espacios. No ha habido intención de hacer investigación partiendo de las relaciones sociales y cómo se ha involucrado la arquitectura en la cultura social.

La publicidad también se muestra como testigo de las obras, de ahí que sea común encontrar anuncios de constructores que muestran imágenes de las obras modernas en construcción. Si bien la intención primordial es la de publicitar a la constructora, parece obvio que las imágenes muestren obras negras. Sin embargo la imagen que nos proyectan hoy es la de un testigo ocular de los procesos de construcción mismos que hablan de la modernidad en la arquitectura, pues una de las premisas de la modernidad estaba basada en los nuevos sistemas constructivos que utilizaban las estructuras de acero.

La sección de anunciantes de la revista *Arquitectura* es una parte importante no sólo por el porcentaje que ocupa físicamente sino por su contenido implícito: el imaginario de una época. En este mismo sentido es de justicia señalarla por la importancia que tiene para mantener la periodicidad de la publicación.

¿Por qué hablar de imaginarios en la publicidad? Para contestar esta pregunta debo aclarar que escogí casos muy particulares. Esta particularización



Figura 4. “Arquitectura en México” (*Arquitectura*, 1938:58), los artículos de divulgación no tienen texto.

reside en un solo tema: el concepto de arquitectura moderna a través de las imágenes publicitarias, y aun circundo una especificidad más: la arquitectura de José Villagrán García.

Los casos estudiados son imágenes publicitarias recicladas o, dicho de otro modo, que antes de tener una función promotora circularon en artículos que difundían la arquitectura proyectada por el arquitecto José Villagrán García. Elegí a Villagrán porque, además de que son muy recurrentes sus imágenes en la publicidad de la revista, a este personaje la historia de la arquitectura lo ha descrito de dos maneras que son clave para el desarrollo de la historia de la arquitectura en México: por una parte lo nombraron el teórico de la arquitectura



Figura 5. Artículo “Instituto Nacional de Cardiología” (*Arquitectura*, número 1, 1938:59).

mexicana, y por el otro, el primer exponente de una obra arquitectónica moderna mexicana. Estos títulos a los que se hizo acreedor son producto de la historiografía de la arquitectura producida por los protagonistas de las construcciones, o sea por los mismos arquitectos:

[La Granja Sanitaria] es un verdadero organismo, un todo en que cada elemento y su constitución espacial obedecen a un fin, en que cada cosa está hecha para cumplir un servicio, para desempeñar un trabajo. Tiene la sencillez y perfección de una máquina [...] su arquitectura [...] sobria en sus líneas resultando de la construcción de cemento armado y que revelando su estructura son bellas por sí solas [...] podría decirse que es la primera obra en que se haya logrado esto



Figura 6. Imagen de la maqueta del Instituto Nacional de Cardiología.



Figura 7. Anuncio de Sistemas Condistrí (*Arquitectura*, 1940).

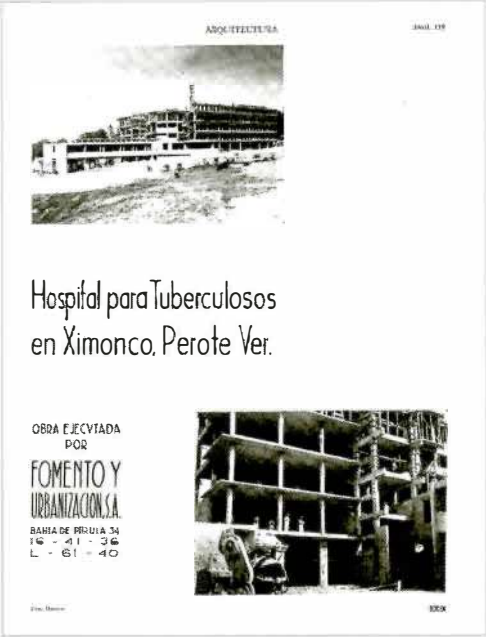


Figura 8. “Fomento y urbanización”, *Arquitectura*, número 15, 1944. Es confusa la imagen, no se sabe si se publicita al constructor o el Hospital para tuberculosos.

en México: un ambiente uniforme, desde que se cruza la puerta hasta llegar al último departamento. (Carlos Obregón en De Anda, 2008:228).

Hay un punto nodal en este tema, las imágenes publicitarias de la arquitectura cuyos recursos de propaganda fueron los iconos de Villagrán circularon con el lema de la modernidad, de esta forma los discursos quedaron implícitos y al margen de las imágenes. Este fenómeno se debe a que las publicaciones sobre historia de la arquitectura en su mayoría eran visuales. La arquitectura se difundió con medios impresos pero sin textos, parecería que





Figura 9. Jorge Rousseau, instalaciones sanitarias” (*Arquitectura*, número 15, 1944), utiliza la imagen del Hospital para Tuberculosos construido por el arquitecto Villagrán.

no era necesaria una interlocución para hablar de modernidad en la arquitectura. Los libros de historia de la arquitectura se podrían insertar en el nicho de catálogos de obras donde los conceptos como modernidad estaban sobrentendidos. Es difícil poder pensar en un término como *modernidad* de una manera tácita; sin embargo, el discurso moderno no tuvo oposición en el gremio arquitectónico, por lo que una vez que ese discurso se insertó en el inconciente colectivo de la época y específicamente en el gremio de los arquitectos, no hizo falta repetir palabras, pero sí las imágenes.

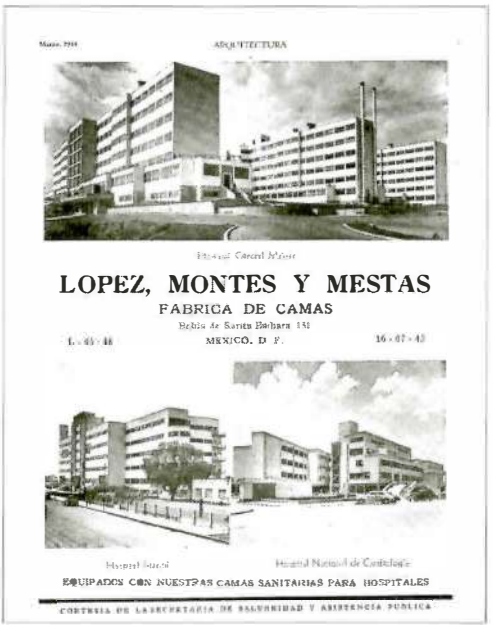


Figura 10. “López, Montes y Mestas, fábrica de camas” (*Idem.*), utiliza la imagen del Hospital militar (arriba) como las del Infantil y el Instituto de Cardiología (abajo), ambas obras de Villagrán.

Según John Berger “[las imágenes] son cosas del momento, en el sentido de que deben renovarse continuamente para estar al día. Sin embargo, nunca nos hablan del presente. A menudo se refieren al pasado y siempre al futuro” (Berger, 2006: 144). Tal como lo expone Berger, se reciclan las imágenes de las obras de Villagrán para publicitar desde materiales hasta constructoras, con el recuso de la imagen del pasado (un pasado inmediato). John Berger se refiere a la publicidad como “la envidia de los demás” y añade: “La publicidad se centra en las relaciones sociales, no en los objetos.

No promete el placer, sino la felicidad: la felicidad juzgada tal por otros, desde fuera. La felicidad de que le envidien a uno es fascinante” (*Idem.*). Con todo, en el caso particular de la revista *Arquitectura*, la publicidad promete modernidad, un tema que además puede englobar a una nación completa. La felicidad es un sentimiento individual, pero la modernidad es un estado al que se aspira, un estado en el que participan más elementos como sociedad, cultura, arquitectura, espacio y tiempo, es más que una calificación, es un estado que, en el caso de México, incluyó el término *nación* como binomio: ser moderno implicaba ser nacionalista. La modernidad es un término que se aspira en todas las épocas, y en México la modernidad implicaba romper con las tradiciones europeas. La publicidad de la revista que reciclaba imágenes de Villagrán inducía a “imaginarse transformado y moderno”, ésta era la intención de los publicistas que dirigían sus discursos al gremio de los arquitectos, quienes ya concebían a México “moderno”, y de este modo sólo tenían que mantener y renovar continuamente esta imagen a través de los iconos que ya habían sido aceptados como tales. Esta publicidad no propuso ideas nuevas, sólo retroalimentó el imaginario que ya estaba inserto en una colectividad, era como recordar lo moderno que han sido y podían ser si seguían construyendo con los materiales publicitados.

Según Berger, la publicidad recurre a los medios artísticos para aumentar la seducción o la autoridad en sus propios mensajes y necesariamente todos sus referentes de calidad son retrospectivas tradicionales. Por ello, utilizar a Villagrán como recurso para comunicar sería como utilizar al “clásico de la modernidad”.



Figura 11. Vista del conjunto del Instituto Nacional de Cardiología, 1937 (*Arquitectura*, número 15, 1944).

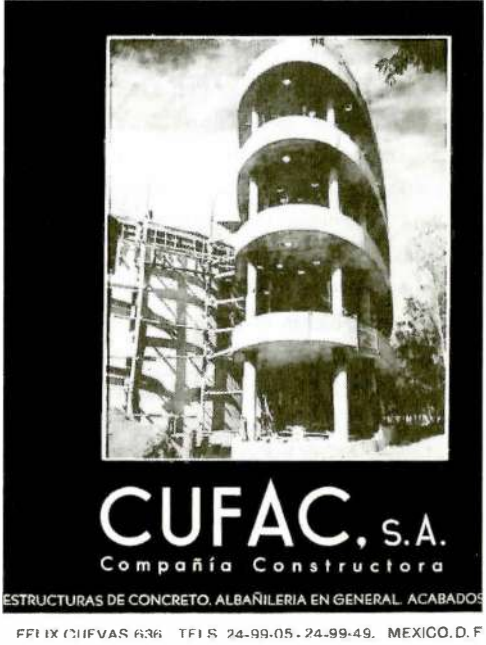


Figura 12. Anuncio “CUFAC, S.A. Compañía Constructora” (*Arquitectura*, número 55, 1956). Utilizan la imagen del Hospital Infantil, obra de Villagrán.

El imaginario moderno de la cultura arquitectónica: José Villagrán García

El arquitecto José Villagrán García sorprendió al gremio de los arquitectos con precoces construcciones similares a las nuevas formas vanguardistas europeas, rompiendo con las formas tradicionales también europeas y, de igual manera, con el eclecticismo que se había estado practicando en México. La historiografía de la arquitectura le concedió a Villagrán el título de arquitecto moderno a partir de la construcción del Instituto de Higiene y Granja Sanitaria en el antiguo barrio de Popotla (1925).

Las nuevas formas propuestas por Villagrán, aunque se presentan como síntomas de la nueva arquitectura nacional, responden a la apropiación de formas europeas derivadas de discursos funcionalistas. La arquitectura nacional promovida por el llamado “teórico de la arquitectura moderna mexicana” no encuentra en sus formas elementos regionales, sin embargo él ve *lo mexicano* en la función social de su propuesta arquitectónica. No obstante, el problema de la ausencia de elementos regionales se resolvió tres décadas más adelante con la construcción de Ciudad Universitaria en el Distrito Federal, ya que uno de los requerimientos básicos era la utilización de materiales regionales a fin de exaltar formas auténticas nacionales.

Según el propio Villagrán, su obra representa una revolución estructural dirigida a las demandas sociales. Debido a estas críticas y a que él mismo describió sus obras como *sociales*, se le concedió el título de *moderno*. El título de modernidad se utilizó en Villagrán como un sinónimo de revolucionario, pues utilizó el método funcional para dejar de lado la particularización y así dar paso a la democratización de la estructura a través del uso

de materiales industrializados elaborados en serie como el concreto y acero. En palabras de Ramón Vargas Salguero:

*La inauguración en nuestro país de inéditos géneros arquitectónicos correlativos a las demandas populares masivas, así como la paulatina hegemonía de los nuevos materiales de construcción industrializados, especialmente el acero y el concreto, se constituyen como el contenido propio de la revolución arquitectónica, como la manifestación de su carácter específico. Así pues, el carácter y contenido generales de la arquitectura posrevolucionaria fue determinado por el carácter y contenido de la revolución estructural.* (Villagrán, 1986:255).

Con estas palabras, Ramón Vargas pone de manifiesto los elementos, características y argumentos con los que Villagrán equiparó a la Escuela Mexicana de Arquitectura, de la cual fue cabeza, con el Escuela Mexicana de Pintura “respecto a su función social, su anclaje en las condiciones concretas de nuestro país y la búsqueda de sentido nacional y actual” (Villagrán, 1986:262).

Comprender la modernidad es un acto tan complejo como el propio término, sin embargo entender el concepto de modernidad entendido por Villagrán es labor que se puede lograr por medio de la lectura y análisis de sus discursos. En su escrito *Sobre modernidad* (Vargas Salguero, 1943:279), Villagrán manifiesta: “Para mí no es otra cosa que resolver atinadamente lo que un programa pide en sus aspectos general y particular”. Esta frase deja a la luz que la modernidad para Villagrán tiene que ver con un valor de uso más que un valor formal. La modernidad es una condición que muta según el espacio y tiempo, no hay una sola, cada época y cada momento la practica según las demandas de cada momento:

*No se concibe modernidad sin tiempo determinado ni lugar igualmente determinado. No importa que ambos abarquen en tiempos anteriores, lugares restringidos y lapsos crónicos incomparablemente más amplios que los actuales. No importa que ahora vivamos más aprisa que hace siglos para este concepto de modernidad.* (Villagrán, 1986:280).

Si Villagrán asimilaba su modernidad con base en la función social de la arquitectura, ¿cuáles fueron las formas que se insertaron en el imaginario moderno de la arquitectura mexicana? Villagrán hace referencia al uso de materiales industrializados como producto de la revolución arquitectónica. De esta forma podemos pensar que sus imágenes reutilizadas en la publicidad contienen el discurso implícito de las demandas sociales y la revolución material y estructural de la que él hablaba:

*¿Qué entendemos nosotros por arquitectura moderna? ¿Es acaso fabricar fachadas lisas, sin molduras clásicas sin ornamentaciones esculpidas, sin cornisas ampulosas? ¿Comprendemos dentro de la arquitectura moderna esa dominante colección de feos edificios que plagan nuestra capital y que son modernos por pertenecer a nuestro tiempo y por asemejarse en lo desnudo a la auténtica arquitectura?* (Villagrán, 1986:283).

¿A qué remite Villagrán cuando se cuestiona en qué reside la arquitectura moderna? No está pensando estrictamente en las formas, la forma es una consecuencia del buen funcionamiento estructural y la “sinceridad” en el uso de materiales. La historiografía de la arquitectura mexicana ha catalogado esta idea como una de las premisas de la teoría de la arquitectura moderna mexicana que enseñó el arquitecto Villagrán en la Escuela Nacional de Arquitectura. La pregunta anterior toma otro tono

cuando pensamos de dónde vienen las ideas que Villagrán transmitió a esa generación de alumnos, puesto que, más que un teórico, pareciera que fue un buen lector, así como un apasionado de los tratados de arquitectura cuyas formas se remontan a la antigüedad.

En un estudio más profundo debemos pensar de dónde vienen estas ideas que se materializaron como “los símbolos” de la arquitectura moderna mexicana. Villagrán puede ser descrito como difusor de la teoría de la arquitectura que circuló en Europa hasta el siglo XIX. Tuvo acercamiento a las fuentes literarias arquitectónicas a través de su maestro Francisco Centeno, quien impartía la clase de Teoría de la Arquitectura en la ENA con una visión revisionista. Cuando Villagrán asumió la tutoría de dicha materia, retomó de los tratadistas del siglo XIX como Guadet y Viollet-le-Duc, las tendencias de arquitectura “moderna”. Los historiadores de la arquitectura coinciden en que son estos los antecedentes más claros y directos de la teoría de Villagrán; sin embargo, éstas no son las únicas fuentes de donde parte la idea de modernidad pregonada por el arquitecto mexicano.

José Villagrán publicó *Teoría de la arquitectura* como el resultado de cuatro décadas (1926-1976) de magisterio como titular de la materia homónima. La teoría de Villagrán transmitía ideas cuya trayectoria se remonta a los tratados antiguos como *Los diez libros de la arquitectura* de Vitruvio; del renacimiento heredó la “racionalidad” de Alberti y de los decimonónicos, como Viollet-le-Duc y Guadet, la herencia de construir con materiales industrializados. En palabras del historiador Ramón Vargas:

*La antropología, junto con la axiología y las enseñanzas de Julián Guadet fueron la estructura de su teoría. [...] La*



*arquitectura, les decía Guadet, debe cumplir con la serie de necesidades que le plantea su tiempo histórico y su ubicación geográfica; debe cumplir con un programa. Pero además, debe de ser verdadera, o sea, que concuerden en ella el material de construcción con su apariencia óptica, su forma con su tiempo histórico. y esto, para aquellos estudiantes quería decir: ¡soluciones nuevas a problemas nuevos! ¡Modernidad! ¡El fin de los estilos! (Vargas Salguero, 1994:3).*

A pesar de que Ramón Vargas ubica la influencia directa de Guadet en Villagrán, habrá que pensar el recorrido e historia de estas ideas que se sellaron en la memoria de los hombres desde el siglo I a.C. con los tratados de Vitruvio, hasta el siglo XX. Resulta interesante pensar cómo se conservaron intactas las premisas que tenían que ver con el tema de la “honestidad” de la arquitectura desde la Antigüedad hasta el siglo XX en México. Villagrán enfoca su teoría en las siguientes propuestas: “Las obras deben de ser útiles [...] Tales construcciones deben lograr seguridad y belleza” (Villagrán, 1994). Al respecto, dice Vitruvio:

*Se conseguirá la seguridad cuando los cimientos se hundan sólidamente y cuando se haga una cuidadosa elección de materiales, sin restringir gastos. La utilidad se logra mediante la correcta disposición de las partes de un edificio de modo que no ocasionen ningún obstáculo, junto con una apropiada distribución —según sus propias características— orientadas del modo más conveniente. Obtendremos la belleza cuando su aspecto sea agradable y esmerado, cuando una adecuada proporción de sus partes plasme la teoría de la simetría. (1997:73).*

Para Villagrán lo útil no representó un fin, sino un medio. Lo útil como un instrumento. Lo útil significó un valor independiente que consideró indispensable en la arquitectura.

Otro punto importante es la economía, tema constante en los lemas villagranianos. Para él, parte de la revolución arquitectónica estaba basada en la construcción útil, bella y económica, atributos que procuraban veracidad en la construcción. El tema de la honestidad, sinceridad o la verdad en la arquitectura es un argumento que tomó vigencia desde la Antigüedad. La preocupación por no mentir iba de la mano con la preocupación de construir con calidad y belleza:

*Si en los arquitrabes dóricos esculpimos molduras en sus cornisas, o bien si se esculpen triglifos en las columnas y en los arquitrabes jónicos, haciendo una transferencia de las propiedades de un estilo a otro estilo, su aspecto exterior producirá disgusto ante unos usos o prácticas distintas a los ya fijados por el uso, como propios de un orden concreto. (Vitruvio, 1997:73).*

Es interesante pensar que las obras de Villagrán en su mayoría fueron fotografiadas durante su periodo de construcción. Estas imágenes, además de mostrar el material industrializado, se convirtieron en el medio de comprobación de las teorías de Villagrán, así como de la honradez en el uso de materiales. El publicista en este caso, además de promover el deseo de modernidad ya mencionado, funcionó como un testigo del momento de construcción. Fueron los ojos que mostraron al público la autenticidad y veracidad de las palabras de Villagrán:

*Sería insensato adoptar una postura ecléctica [...] nuestros sentidos perciben verdad física [...] Las falsedades arquitectónicas son la falta de bondad, falta de concordancia del elemento con su fin, falsedad sin finalidad arquitectónica. Esto se debe al olvido de la misión de la arquitectura [...] La belleza tiene como base fundamental la verdad [...] La regla*

*elemental de la composición será la sinceridad: resultante de la unidad de la forma constructiva con la materia prima y el elemento resultante concorde con su función. (Guerrero Larrañaga, 1933: f6-12).*

Al hablar de la “sinceridad” también se refirió a la imagen, debe de haber concordancia entre el objeto y la imagen, y que el ojo no sea engañado. Razón suficiente para reflexionar acerca de la circulación de las fotografías de sus obras en proceso de construcción. La publicidad también utiliza el recurso de la veracidad pero de manera mediática:

*Comencemos por glosar lo que las filosofías han denominado verdad en contenido muy amplio. Müller dice ‘el concepto de la verdad es, según esto, el concepto de una relación’. Expresa una relación, la relación del pensamiento, de la imagen con el objeto. [...] Parece que en último análisis, se nos dan tres formas de verdad: una verdad que podríamos llamar óptica, o sea cuando una categoría en sentido clásico, que consiste en la concordancia o conformidad, del ente con la esencia de su naturaleza, es lo que es. La segunda forma de verdad es ontológica o simplemente lógica, que a su vez consistirá en una nueva concordancia entre el pensamiento y su objeto, y la tercera verdad ética, que supone también una concordancia entre pensamiento y expresión o sea, acto expresivo. [...] Por lo dicho se verá que en la creación arquitectónica, no cabe otra verdad que la óptica, al considerar la obra acorde con la esencia que el creador de ella ha podido imaginar. (Villagrán, 1989:304).*

Villagrán basaba el concepto de “verdad” en teorías decimonónicas y eso se puede notar en sus formas. Las cinco formas de verdad arquitectónica expuestas en el siglo pasado fueron:

- Concordancia entre material de construcción y apariencia óptico-háptica.

- Concordancia entre forma y función mecánico utilitaria.
- Concordancia entre forma y destino utilitario-económico
- Concordancia entre formas exteriores, particularmente fachadas y estructuras internas.
- Concordancia entre forma y tiempo histórico programa general (*Ibidem.*, p. 306).

Como ya mencioné, uno de los más influyentes en la obra de Villagrán fue Viollet-le-Duc, de quien se dice que es el primer arquitecto moderno. La investigación de sus obras impresas se basó en estudios de arquitectura clásica y antigua y se apoyó en los modelos clásicos para hacer un estudio racional de la arquitectura. Pero ¿qué quiere decir con *racional* y hacia dónde iba al estudiar la arquitectura clásica?

*For Viollet-le-Duc, it was demonstrated that Architecture began when rational planning and procedure were applied to the problem of need for shelter. Because primitive man could not have approached this problem with developer intelligence, Viollet-le-Duc implied that the scheme for the first building was revealed, coming as a gift from a higher intelligence, much as fire had been the gift of Prometheus. [...] Viollet-le-Duc's principles for the use of materials were shaped by his enthusiasm for employing new, industrially produced materials in combinations that would permit the exploitation of their inherent qualities. Such a concepts implied a moral attitude also, one that promoted honesty in the use of materials, or truth to the medium. (Hearn, 1990:160).*

Para Le-Duc la forma que aparenta un material no pueda aparentar el de otro:

*We might seem. In supposing that since modern science has carried the knowledge of the various properties of the material*



F112


-9-

abril 20

La fase propiamente arquitectónica comienza en la composición, síntesis de los elementos arquitectónicos que al ser compuestos --orean el organismo arquitectónico. La composición es el primer paso de la creación y la proporción que forman la esencia de la construcción. El conocimiento de las reglas generales no es la base de las buenas composiciones, pues sólo son una orientación de criterio para normar el talento propio. La regla elemental de la composición será la sinceridad; resultante de la unidad de la forma constructiva con la materia prima y el elemento resultante concorde --con su función.

La materia prima nos dará los lineamientos de la composición: las rejas que cierran las capillas laterales de la catedral de México son de madera, la reja del coro es de tumbago. Encontramos --que las secciones de sus barrotes son distintas y su composición general también; ambas cosas son consecuencia del material empleado. Los barrotes de madera precisan secciones gruesas para que no se debilite el total del barrote, en cambio el tumbago, que es un metal especial, permite secciones pequeñas.

Hay paredes sólo de revestimiento; en ellas el material tiene un acomodamiento irregular diverso del cuadrado perfecto que --tienen las paredes comunes.



Por el falseamiento de los metales constructivos comienza la --decadencia de la arquitectura, o sea el abandono de la sinceridad constructiva. De esto tenemos un ejemplo en ~~xxxxxx~~ la fachada de nuestra propia escuela; es la falsificación de un elemento constructivo que no existe: el sillar es sólo superficial, por lo tanto el muro debía ser liso. Hay que ser lógico con la materia prima. La unión sincera de la plástica con el sistema constructivo y la materia prima es Arquitectura.

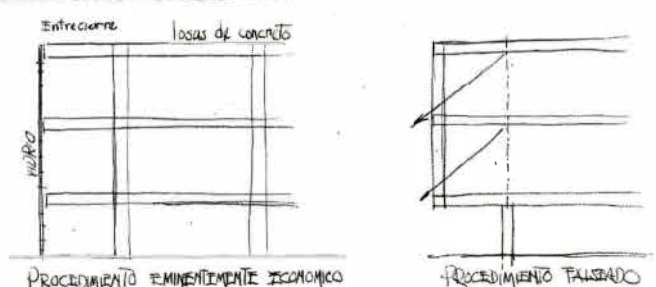
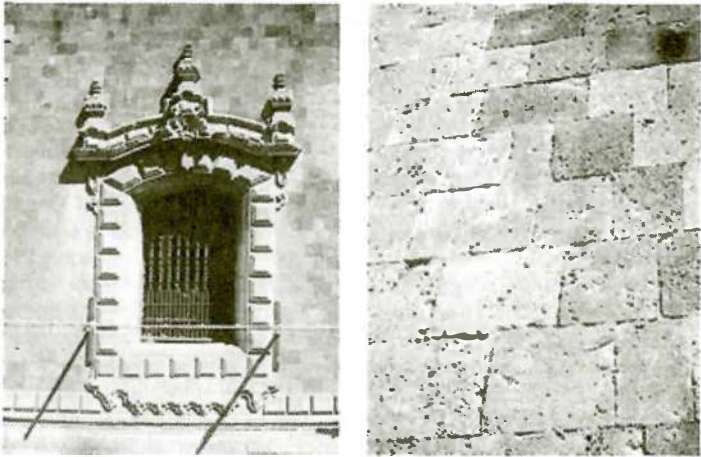
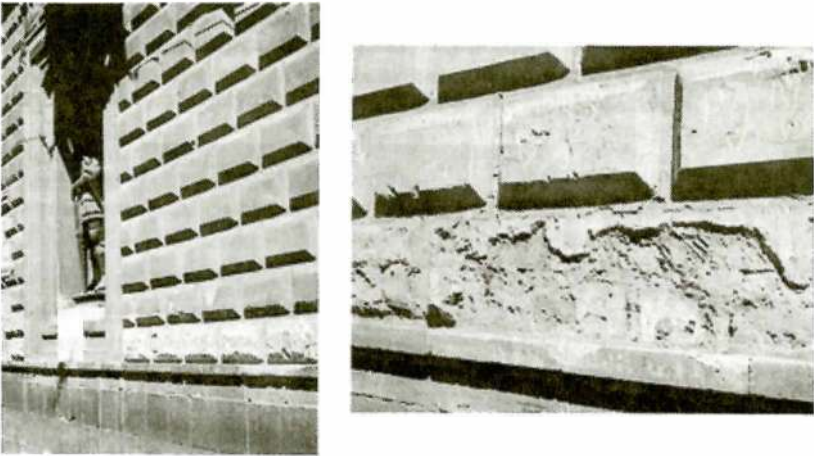


Figura 13. Guerrero Larrañaga, *Apuntes de la clase de Teoría*, impartida por el arquitecto Villagrán. Archivo Arquitectura Mexicana, IIE/UNAM 1933: f12.

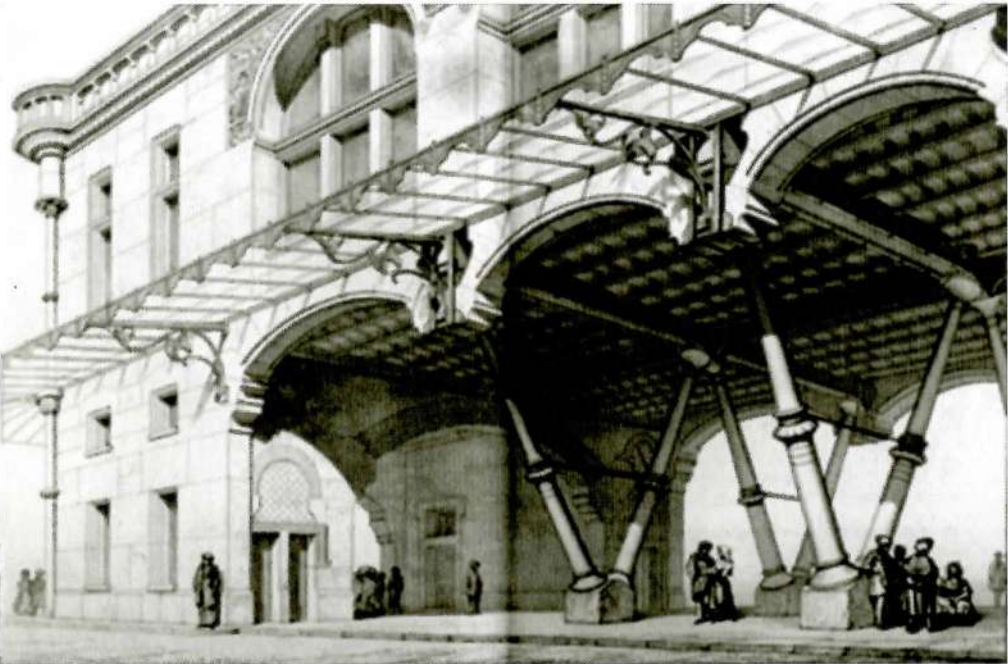


Sagrario Metropolitano de la ciudad de México (1749-68). Lorenzo Rodríguez. Sus muros de fachadas --tán revestidos con tezontle (piedra volcánica esponjosa). Detalle del revestimiento de tezontle cuyas placas son irregulares como las pérmite la explotación del material, facilitando que su aplicación no intente simular sillares de gran espesor.



La fachada principal de la antigua Real Academia de San Carlos se la revistió con falsos almohadillados de cal y nipo para imitar los de la Pinacoteca Brera de Milán, Italia. Con el tiempo se han desprendido los falsos almohadillados dando a la fachada de la antigua academia una apariencia desagradablemente ruinoso.

Figura 14. Casos expuestos por Villagrán donde la arquitectura es "falsa" (Villagrán, 1994:307).



**Figura 15.** Restauración de un edificio a cargo de Viollet-le-Duc. Esta imagen muestra el material que utilizó además de la función estricta para estructurar.

*employed to a high degree of perfection, our builders would take advantage of its researches to give to the materials forms bearing a due relation to those properties; but it has not been so. (Hearn, 1990:160).*

Abogó por una historia de la arquitectura en donde se enseñara de dónde y cómo se adoptaron las formas y los materiales. Para Le-Duc el cientifismo del siglo XIX se hizo presente, se refirió a los nuevos avances en la ciencia como los portadores del conocimiento de las propiedades de los materiales. La modernidad de la arquitectura va de la mano con las investigaciones científicas:

*And so we hear it maintained in the present day, as it was formerly, that iron cannot be employed in our edifices without dissembling its use, because this material is not suited to monumental forms. It would be more consistent with truth and reason to say that the monumental forms adopted, having resulted from the use of materials possessing qualities other than those of iron, cannot be adapted to this alter material. The logical inference is that we should not continue to employ those forms, but should try to discover others that harmonize with the properties of iron. [...] Composition should have its law, or it would be only a fancy and a caprice. Composition should have referent to two elements the material made use of, and the process that can be applied to it. The composition of a work requiring melted, wrought, or forged metal would*

*not suit one that employs, marble, stone, or terracotta. Each industry or each process of manufacturing ought necessarily to possess a method of composition that shall be appropriate to the material made use of in it, and to the manner in which it is worked. The beautiful examples of past centuries, which we admire, follow these elementary principles. The first condition in composition is knowledge of materials and their proper manufacture. [...] Materials should be employed in a modern consonant with the formulation of a structure. Their proper use contributes to the clarity of structural expression, their misuse, on the other hand, diminishes the effectiveness of a design. [...] Part of the honest handling of material is to employ it in building in the manner in which it has been worked. Materials previously unavailable in a certain format should not be altered to imitate the appearance of others employed in traditional methods of construction; rather, the mode of construction should be altered to accommodate the format of the new materials. [...] The design of any structure, be a building or a piece of furniture, should be precisely determined by the function it serves in order to be appropriate and harmonious. (Hearn, 1990:160).*

Según Le-Duc, la racionalidad está basada en el uso de materiales locales y de manera armoniosa con el clima local, la topografía y la cultura. Estas ideas las podemos ver materializadas en la construcción de la Ciudad Universitaria de la ciudad de México.

Viollet-le-Duc se refiere al Programa General y, de la misma manera, Villagrán condiciona la modernidad a la funcionalidad de un Programa General:

*There are in Architecture—if I may express myself—two indispensable modes in which truth must be adhered to. We must be true in respect of the program, and true in respect of the constructive processes. To be true in respect of the program is to fulfill exactly, scrupulously, the conditions imposed by*

*the requirements of the case. To be true in respect of the constructive processes is to employ the materials according to their qualities and properties. [...] In architecture truth is no sufficient to render a work excellent; it is necessary to give to truth a beautiful or at least appropriate form—to know to render it clear, and to express it felicitously. [...] Most of all, the guiding concept itself must have honest simplicity. (Viollet-le-Duc, Ibidem., pp. 162-232).*

Las formas han cambiado a pesar de que la teoría en apariencia es la misma, pero ¿qué las hizo cambiar? Según Villagrán fue el objetivo social, pero para Le-Duc las formas que lo atraieron fueron aquellas que naturalmente se formaban con los materiales a fin de no aparentar algo que no es. Cada material debía encontrar su forma auténtica.

Los decimonónicos fueron —de la misma forma en la que lo fue Villagrán— aprehensores de las formas clásicas. Respecto a la teoría de Le-Duc se puede decir que asimiló argumentos clásicos al tratar el tema de la utilización correcta de los estilos y los materiales. La cuestión de la sinceridad se convirtió en el *pathos formel* que se selló en la mente de los hombres de distintas épocas y se mantuvo hasta el siglo XX.

Sobre la racionalidad de la que habló Le-Duc en el siglo XIX, León Battista Alberti en el *Quattrocento* expuso lo siguiente: “Yo llamaré arquitecto a aquel que sepa con método cierto y perfecto proyectar racionalmente y llevar a cabo obras que, mediante el cambio de pesos y la reunión y conjunción de los cuerpos, se adapten lo mejor posible a las más dignas necesidades del hombre” (Alberti en Rovera, 1988: 256).

En las siguientes líneas vale la pena ver la manera en la que Villagrán divulgó el mismo discurso en su curso de Teoría:





Figura 16. León Battista Alberti, *San Sebastián de Mantua*, 1460.

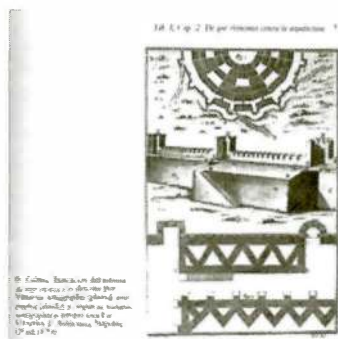


Figura 17. Vitruvio, 1997:71.



Figura 18. José Villagrán, Instituto Nacional de Cardiología, 1937.

*Mientras más apegada se encuentre la forma a la función utilitario-económica, mejor será la solución y el arquitecto que sepa explotar estas adecuaciones en sentido plástico alcanzará economía en el costo y perfección en la expresión. Tocante al aspecto mecánico constructivo, el programa exige también la perfecta y estricta adecuación a la función mecánica con miras a la máxima economía, entendiendo que una forma resistente es económica cuando no presenta exceso ni falta de materia en razón del esfuerzo que debe soportar.* (Villagrán, 1989:300).

Para remontarnos a las formas más antiguas con Vitruvio, podemos hablar de la sinceridad de la arquitectura, pues el tema de la honradez es esencial para desarrollarla: "La filosofía perfecciona al arquitecto, otorgándole un alma generosa con el fin de no ser arrogante sino más bien condescendiente, justo, firme y generoso, que es lo principal; en efecto, resulta imposible levantar una obra sin honradez y sin honestidad" (Vitruvio, 1997:62). En cuanto al ornamento, dice:

*Atendiendo a la práctica el ornamento se plasma de la siguiente manera: construiremos vestíbulos apropiados y esmerados si se trata de construcciones magníficas con elegantes interiores. En efecto si las construcciones interiores tuvieran un aspecto cuidado pero sus accesos fueran de baja calidad y despreciables no tendrían ningún esplendor.* (Vitruvio, 1997:62).

Respecto a la disposición de la arquitectura, formas que también se remontan desde la Antigüedad, Vitruvio afirmó lo siguiente: "La disposición es la colocación apropiada de los elementos y el correcto resultado de la obra según la calidad de cada uno de ellos. Tres son las clases de disposición: la planta, el alzado y la perspectiva" (Vitruvio, 1997:69).

Desde el siglo I a.C. estas representaciones gráficas ya eran consideradas como las correctas disposiciones, por lo que podemos pensar que la forma y teoría de la arquitectura ha cambiado poco. El distanciamiento del hombre del Renacimiento hacia las formas antiguas produjo una reflexión que consiguió que se conserve el *pathos formel* a pesar de que cada época ha construido una visión nueva.

Pero en Occidente, las formas de representación gráfica de la arquitectura hoy en día aún responden a los mandamientos de los tratadistas de la Antigüedad. Dicho en otras palabras, los símbolos de la arquitectura se actualizan en el tiempo y en el espacio.

## Conclusiones

Los artículos de la revista *Arquitectura* de contenido visual predominante, al ser incluidos en contexto junto con la publicidad, tienden a homogeneizarse en un tono de propaganda. Esto provoca que la publicidad adquiera el papel de divulgación y viceversa, los artículos promuevan la modernidad de la que hablan los anuncios publicitarios.

Villagrán aprehendió formas de la Antigüedad clásica y con estas bases propuso una revolución arquitectónica social. Las formas que se insertaron en el imaginario moderno respondían a la estructuras nuevas así como al uso de materiales industrializados, aunque en términos de Villagrán, para que la arquitectura sea moderna debe resolver las demandas sociales. De ahí su incursión máxima en la construcción de hospitales, ya que hacer arquitectura bajo términos villagranianos es resolver íntegramente los problemas de un tiempo y su localidad geográfica.

Con todo, Villagrán hizo constante mención a las ideas base donde estructuró su teoría. Sus ideas están respaldadas o basadas en frases de filósofos, tratadistas y críticos de la historia, el arte y la arquitectura. ¿Dónde está la teoría que esbozó Villagrán? Vale la pena mencionar que no hay originalidad en su pensamiento, aunque sí es merecedor del reconocimiento de que fue un arquitecto que abrió brecha al introducir otras disciplinas para comprender el sentido de la arquitectura. De este modo, la inclusión de la teoría se vio reflejada materialmente en la construcción de sus obras. Pero no sólo Villagrán tomó otras formas para esbozar su teoría, podemos ver que tratadistas desde el Renacimiento hasta el siglo XIX tomaron las ideas y formas de la antigüedad para hacer válido el discurso de la sinceridad de arquitectura como estandarte de obra de calidad y modernidad.

# Bibliografía

- ARQUITECTURA (1939-1955), Nos. 1-51. México. Edición digital, colección Raíces Digital, n. 6: Fuentes para la historia de la arquitectura mexicana. México: Facultad de Arquitectura: UNAM.
- BARTHES, Roland (2001). *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. México: Paidós.
- BERGER, John (2006). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DE ANDA Alanís, Enrique X. (2008). *La arquitectura de la Revolución Mexicana, corrientes y estilos en la década de los veinte*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- GUERRERO Larrañaga, Enrique (1993). *Apuntes de la clase de teoría impartida por el arquitecto Villagrán*. México: Fondo Enrique Guerrero Larrañaga, Archivo Arquitectura Mexicana, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- HEARN, M. F. (1990). *Viollet-le-Duc. The Architectural Theory of Viollet-le-Duc. Readings and Commentary*. Cambridge: MIT Press.
- MARISCAL, Federico (1949). "La arquitectura contemporánea en México". Documento mecanografiado del Fondo Enrique Guerrero Larrañaga del Archivo de Arquitectura Mexicana, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- NOELLE, Louise (2007). *Fuentes para el estudio de la arquitectura en México*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- ROVERA M. (1988). *León Battista Alberti. Antología*. Barcelona: Península.
- VARGAS Salguero, Ramón (1994). *Villagrán: teórico de la arquitectura*. México: Asociación de Instituciones de Enseñanza de la Arquitectura de la República Mexicana.
- VILLAGRÁN García, José (1986). *José Villagrán García*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- VILLAGRÁN García, José (1989). *Teoría de la arquitectura*. México: UNAM.
- VITRUVIO Polión, Marco (1997). *Los diez libros de la Arquitectura*. Madrid: Alianza.